

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

Notre-Dame a brûlé!

Palumbo, Giovanni; Mazzoni, Guido; Micali, Simona ; Pellini, Pierluigi ; Scafai, Niccolò;
Tasca, Matteo

Published in:
Le costanti e le varianti

Publication date:
2021

Document Version
le PDF de l'éditeur

[Link to publication](#)

Citation for pulished version (HARVARD):

Palumbo, G, Mazzoni, G (ed.), Micali, S (ed.), Pellini, P (ed.), Scafai, N (ed.) & Tasca, M (ed.) 2021, Notre-Dame a brûlé! Costanti e varianti nel restauro del passato. in G Mazzoni, S Micali, P Pellini, N Scafai & M Tasca (eds), *Le costanti e le varianti: Letteratura e lunga durata*. vol. 2, Del Vecchio Editore di Perelun, Bracciano (Roma), pp. 367-390, Le costanti e le varianti: letteratura e lunga durata - Convegno COMPALIT 2019. Titre de l'intervention (séance plénière): «Notre-Dame a brûlé!». Costanti e varianti nel restauro del passato, Siena, Italy, 5/12/19.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.





4

RICERCHE DI GRUPPO

Aa. Vv, *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata.*

VOLUME II

Copyright © Del Vecchio Editore di Perelun s.r.l., 2021

Atti del Convegno annuale
dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura
(Siena, 5-7 dicembre 2019)

L'anima e le forme
Teoria letteraria, letterature comparate

Direzione di collana:
Federico Bertoni
Francesco de Cristofaro
Daniele Giglioli
Guido Mazzoni
Donata Meneghelli
Simona Micali
Franco Moretti
Pierluigi Pellini

Design. Illustrazioni. Logo:
Maurizio Ceccato | IFIX
www.delvecchioeditore.it

ISBN: 9788861102157

ATTI CONVEGNO COMPALIT

LE COSTANTI E LE VARIANTI

LETTERATURA E LUNGA DURATA

a cura di

Guido Mazzoni

Simona Micali

Pierluigi Pellini

Niccolò Scaffai

Matteo Tasca



INDICE

IV. LA LETTERATURA CONTEMPORANEA

1. Gianluigi Simonetti, *Distante e circostante. Come finisce il Novecento* p. 11
2. Simone Carati, *Una quest senza Graal: costanti del romanzesco in Libra e Limonov* p. 33
3. Alessandro Cinquegrani, *La nostalgia della persuasione come categoria ermeneutica. Kubrick e DeLillo* p. 53
4. Erika De Angelis, *Scontri e incontri del '77 bolognese. Gianni Celati e i suoi allievi* p. 77
5. Lucia Claudia Fiorella, *Malattia e racconto auto/biografico: l'opzione dell'ironia. Giuseppe Berto e Philip Roth* p. 97
6. Mirko Mondillo, *La ferocia delle giovani fiere: il moro di Procida e 'o Maraja di Forcella. Un attributo che muta e un modello costante nella rappresentazione dell'adolescente napoletano* p. 115
7. Alberica Bazzoni, *Canone letterario e studi femministi. Dati e prospettive su didattica, manuali e critica letteraria per una trasformazione dell'Italianistica* p. 139

8. Corinne Pontillo, Timira. p. 163
Romanzo meticcio degli anni Zero
9. Lara Toffoli, *Da Kundera a Carrère:* p. 181
la mediazione autoriale nelle scritture
tra romanzo e saggio
10. Francesca Valdinoci, *Letteratura mutante* p. 201
e scritture femminili contemporanee:
ibridazione e autobiografismo in L'art de perdre
di Alice Zeniter, Asymmetry di Lisa Halliday
e La straniera di Claudia Durastanti
11. Fabrizio Maria Spinelli, «*To pull the lyric back* p. 221
into its realities»: *Claudia Rankine*
e la teoria della lirica
12. Lara Marrama Saccente, *Classico,* p. 245
neostandard e sperimentale

V. TEMPI E PAESAGGI DELLA WORLD LITERATURE

1. Daniele Balicco, *Antropocene e studi comparati:* p. 263
problemi e proposte
2. Tiziana Carlino, *Alle origini della letteratura* p. 279
ebraica moderna: cesure, contiguità
e global Haskalah
3. Francesca Valentini, *Decameroni neri:* p. 299
continuità e discontinuità nella ricezione
afrocubana di Boccaccio
4. Ahmed Obeadallah, *L'immagine di Cleopatra* p. 321
nella letteratura araba: le costanti e le varianti

5. Serena Fusco, *Istantanee del campo letterario tra Cina e Occidente: tra continuità e rotture* p. 343

VI. CONVERGENZE: TEMI, FORME, LINGUAGGI

1. Giovanni Palumbo, *Notre-Dame a brûlé! Costanti e varianti nel restauro del passato* p. 367
2. Stefania Rutigliano, *Giobbe dalla Bibbia al romanzo* p. 391
3. Doralice Treglia, *Il canto delle Sirene e l'eco nella letteratura del Novecento: la phoné e il logos* p. 411
4. Gloria Scarfone, *La nascita dell'homo fictus: il nesso paradossale tra realismo e rappresentazione interiorità* p. 433
5. Beatrice Seligardi, *Una tecnica solo modernista? Per un'interpretazione transmediale dello stream of consciousness nel ventunesimo secolo* p. 455
6. Andrea Suverato, *In principio fu il testimone: sulle recenti contaminazioni tra letteratura e storia* p. 479
7. Salvatore Renna, *Dioniso tra le rovine. Berlino, la techno e il Berghain* p. 501
8. Emanuela Piga Bruni, *Labirinti del sogno. Alice e Borges a Westworld* p. 523
9. Giuseppe Carrara, *Estetiche del fototesto tra surrealismo e modernismo* p. 549

VII. INSEGNARE LA LETTERATURA: METODI, PARADIGMI,
PARTIZIONI

1. Matteo Palumbo, <i>Introduzione a un dibattito</i>	p. 579
2. Paolo Bertinetti, <i>Le storie della letteratura e i canoni</i>	p. 587
3. Francesco Stella, <i>Weltliteratur e canoni assenti</i>	p. 595
4. Francesco de Cristofaro, <i>Four Quartets. Tracce di un'autoricognizione</i>	p. 609
5. Orsetta Innocenti, « <i>Murdering the Innocents</i> ». <i>Insegnare letteratura nella secondaria di II grado tra norme, prassi e libro dei sogni</i>	p. 619
Indice dei nomi	p. 643

*Notre-Dame a brûlé! Costanti e varianti nel restauro del passato*¹

Giovanni Palumbo

Il titolo di questo intervento è stato in parte suggerito dalla tempistica del gradito invito a partecipare al convegno, invito per cui desidero ringraziare vivamente il comitato direttivo di Compalit. La mail dell'amica Clotilde Bertoni porta infatti una data facile da ricordare: il 16 aprile 2019. Il giorno prima, il 15 aprile, Notre-Dame de Paris era stata profondamente ferita dalle fiamme. Come riassumeva drammaticamente il portavoce dei pompieri di Parigi: «L'insieme del tetto è sinistrato, l'insieme dell'intelaiatura è andato distrutto, una parte della volta è crollata, la freccia non esiste più»². L'intelaiatura in legno del XII secolo e la freccia eretta alla metà del XIX secolo si sono infatti strette in un abbraccio mortale, che ha finito per provocare anche il crollo di una parte del tetto e della volta: un abbraccio mortale, dunque, e al contempo simbolico tra il monumento originale e il suo restauro. Ad

¹ Il testo scritto conserva il tenore oraleggiante dell'intervento tenuto al convegno. Nella stessa ottica, le note bibliografiche, ridotte all'osso, hanno solo la funzione di permettere il reperimento delle citazioni. Salvo indicazioni contrarie, mie sono le traduzioni in italiano dei saggi in altra lingua. Sul rapporto e sul confronto tra critica del testo e teoria del restauro sto scrivendo una monografia che sarà pubblicata dalla casa editrice il Mulino e a cui mi permetto di rinviare i lettori interessati ad un trattamento più esteso e approfondito della questione.

² «L'ensemble de la toiture est sinistrée, l'ensemble de la charpente est détruite, une partie de la voûte s'est effondrée, la flèche n'existe plus».

essere andata a fuoco, ancor più che la cattedrale medievale, è infatti la Notre-Dame di Viollet-le-Duc; più che il Medioevo, la visione che il Romanticismo aveva del Medioevo e che ha in parte fondato la nostra.

Il giorno dopo l'incendio, il 16 aprile, il presidente Macron, rivolgendosi in modo solenne alla nazione, dichiarava: «Noi siamo un popolo di costruttori. Abbiamo tanto da ricostruire. Allora, sì, ricostruiremo la cattedrale di Notre-Dame più bella ancora, e voglio che sia fatto entro i prossimi cinque anni, possiamo farlo»³. Ma che cosa vuol dire esattamente, nel caso specifico, *rebâtir*, ricostruire? Come si può *rebâtir la cathédrale de Notre-Dame* in un quinquennio per farla *plus belle encore*? Ritorneremo in seguito, alla fine del nostro periplo, su tali questioni. Ora è necessario fare un salto indietro nel tempo, verso gli anni dell'Ottocento in cui Notre-Dame era in lavori, per riattraversare, dal punto di vista della critica testuale, il nascente dibattito sul restauro dei testi e delle opere d'arte.

Il restauro dei testi letterari: dalla 'guerra di Saint-Germain' (1872-1913) alla 'pace di Nancy' (2013)

Nella seconda metà dell'Ottocento, Parigi è un cantiere a cielo aperto. Siamo nel secolo dei *boulevards*, ma anche nel *temps retrouvé des Cathédrales*: la riscoperta del Medioevo, con tutte le sue incertezze e i suoi eccessi, si riflette

³ «Nous sommes ce peuple de bâtisseurs. Nous avons tant à reconstruire. Alors oui, nous rebâtirons la cathédrale Notre-Dame plus belle encore, et je veux que cela soit achevé d'ici cinq années, nous le pouvons».

pure nella nuova attenzione che è accordata al patrimonio artistico-monumentale, che diventa oggetto di cure. Mentre il barone Haussmann sventra le stradine per far spazio ai grandi assi urbani destinati a trasformare Parigi in una metropoli moderna, si aprono numerosi cantieri di restauro delle chiese medievali, tra cui Notre-Dame. Come avremo modo di ricordare, questi restauri sono spesso accompagnati da accese discussioni e da aspri conflitti, la cui eco è penetrata senz'altro anche nelle aule del Collège de France. A questi stessi anni, più precisamente al 1872, risale la pubblicazione dell'edizione del *Saint-Alexis* a cura di Gaston Paris (e Léopold Pannier), edizione che inaugura una nuova stagione nel campo del restauro filologico. Questo lavoro è infatti considerato a giusto titolo come l'atto di nascita del restauro testuale scientifico, basato sul metodo genealogico, conosciuto anche come metodo degli errori comuni, metodo stemmatico oppure metodo di Lachmann. L'esemplare introduzione di Gaston Paris prima illustra con sapienza e rigore i principi da seguire, distinguendo la «critica delle lezioni» da quella delle «forme», poi mostra il modo in cui tali principi sono stati applicati al caso specifico. Il bilancio globale dell'operazione, con particolare attenzione ai risultati ottenuti attraverso la critica delle «forme», è affidato ad alcune dense e celebri pagine conclusive, in cui domina il confronto con il restauro dei monumenti. Per Gaston Paris, le opere letterarie e la loro lingua hanno conosciuto un'evoluzione simile a quella dei monumenti. Le une come gli altri hanno una vita nel tempo che non solo è impossibile cancellare, ma non sarebbe nemmeno auspicabile farlo,

perché ogni trasformazione subita dall'oggetto originale è una manifestazione della storia e trova tutto il suo senso in rapporto all'epoca che l'ha introdotta. Se non si può invertire il corso discendente del fiume del tempo, si può tuttavia rimontare fino alla fonte grazie al lavoro dell'immaginazione guidata dallo studio. In questo modo è possibile *reconstruire en idée, sur le papier*, l'aspetto degli antichi monumenti. Conclude Gaston Paris: «Ho cercato di fare qui, per la lingua francese, quello che farebbe un architetto che volesse ricostruire su carta Saint-Germain-des-Prés così come l'ammirò il XII secolo. Ho esposto sufficientemente a lungo i principi che hanno diretto questo restauro: è tempo di lasciare la parola all'opera stessa»⁴.

Il testo critico appare dunque come un restauro virtuale dello stato originario, perduto, dell'opera: in questo senso, il filologo agisce in modo analogo a quegli architetti che, dopo attento studio, disegnano su carta (e ora sullo schermo di un computer) le fattezze primitive di un edificio, senza intervenire sul bene materiale.

Una cinquantina d'anni più tardi, nel 1913, Joseph Bédier, a sua volta scrittore finissimo, oltre che implacabile polemist, risponde implicitamente alle ariose pagine conclusive di Gaston Paris con un precetto fulmineo dell'archeologo Adolphe-Napoléon Didron, citato probabilmente a memo-

⁴ «J'ai essayé de faire ici pour la langue française ce que ferait un architecte qui voudrait reconstruire sur le papier Saint-Germain des Prés tel que l'admira le XI^e siècle. J'ai assez longuement exposé les principes qui m'ont dirigé dans cette restauration: il est temps de laisser l'œuvre parler elle-même». G. PARIS e L. PANNIER (a cura di), *La vie de saint Alexis. Poème du XI^e siècle*, Vieweg, Paris 1872, p. 136)

ria o per via orale, e posto a suggello tanto della seconda edizione del *Lai de l'Ombre* che, poi, dell'edizione della *Chanson de Roland*: «L'archeologo Didron ha detto un giorno questa saggia parola: "Bisogna conservare il più possibile, riparare il meno possibile, evitare ad ogni costo di restaurare" [...] Quello che diceva delle vecchie pietre, lo si deve intendere anche per i nostri bei testi antichi»⁵. Nel momento stesso in cui si sta definendo come disciplina scientifica, l'ecdotica incrocia dunque significativamente il suo cammino con la teoria e le pratiche del restauro delle opere d'arte, in cui cerca legittimità e conforto per le proprie pratiche.

La rievocazione del contesto storico-culturale permette di aggiungere spessore alla contrapposizione Paris-Bédier, che ha un valore fondativo per la critica del testo. Il riferimento a Saint-Germain-des-Prés è infatti senz'altro lo sbocco naturale e quasi obbligato dell'analogia tra la lingua del *Saint-Alexis* e gli edifici religiosi dell'XI secolo stabilita da Gaston Paris, visto che la chiesa di Saint-Germain è uno dei rari edifici romanici superstiti di Parigi. Non va però dimenticato che nel 1872 il problematico restauro dell'antica abbazia, trasformata in una fabbrica di nitrato di potassio durante la Rivoluzione, era già in corso da vari decenni. Tra il 1820 e il 1827, l'architetto Hippolyte Godde aveva infatti diretto un'importante e vigorosa campagna di intervento

⁵ «L'archéologue Didron a dit un jour cette sage parole: "il faut conserver le plus possible, réparer le moins possible, ne restaurer à aucun prix"». J. BÉDIER (a cura di), *Le Lai de l'Ombre par Jean Renart*, Firmin-Didot, Paris 1913, p. xlv; «Ce qu'il disait des vieilles pierres, il faut l'entendre aussi de nos beaux vieux textes». J. BÉDIER (a cura di), *La Chanson de Roland* [1922], édition définitive, Piazza, Paris 1937, p. x).

che comprendeva, tra l'altro, la ricostruzione delle parti degradate della navata romanica, il rifacimento dell'insieme dei pilastri e la sostituzione di numerosi capitelli con delle copie. Su richiesta della parrocchia, Godde aveva anche aggiunto alcune parti del tutto nuove, in stile neoclassico (la cappella dei fonti battesimali e quella della Vergine). E l'impresa, che sarà poi proseguita da Victor Baltard, successore di Godde nel ruolo di architetto della città di Parigi, era stata completata dall'aggiunta del pulpito realizzato da Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy⁶.

Questa operazione di restauro, una delle prime destinate a un edificio medievale, aveva sollevato più di una discussione, anche per il suo carattere paradigmatico: quello che si fa a Parigi sarà poi fatto in provincia. Tra i polemisti più attivi figura Adolphe-Napoléon Didron (1806-1867), che ha preso parte al dibattito con impeto da fustigatore. Soprannominato «le Féroce» o «le rédresseur de torts», Didron aveva abbracciato con decisione il partito degli archeologi contro quello degli architetti. A suo avviso, un restauro che miri a ripristinare la forma originaria di un monumento è altamente distruttivo: «con il principio che bisogna riportare gli antichi monumenti alla loro unità primitiva, saremmo costretti a distruggere la metà del portale di Reims, i tre quarti del portale di Saint-Denis, la navata della cattedrale di Le Mans, il coro e il santuario di Saint-Germain-des-Prés»⁷.

⁶ Cfr. <http://elec.enc.sorbonne.fr/saintgermaindespres/>.

⁷ «avec le principe qu'il faut ramener les anciens monuments à leur unité primitive, on serait forcé de détruire la moitié du portail de Reims, les trois quarts du portail de Saint-Denis, la nef de la cathédrale du Mans, le chœur et le sanctuaire de Saint-Germain-des-Prés» (citato da P. LÉON, *Les prin-*

Didron si oppone perciò con fermezza a ogni forma d'intervento il cui fine non sia il consolidamento, la riparazione o la manutenzione di un monumento. La *sage parole* citata da Bédier trova origine nelle raccomandazioni formulate, nel 1843, dal *Comité historique des arts et monumens* [sic]: «Per quanto riguarda i monumenti in rovina, è meglio consolidare che riparare, meglio riparare che restaurare, meglio restaurare che abbellire; in nessun caso bisogna sopprimere»⁸. Nel 1883, grazie a Camillo Boito, fautore del «restauro filologico», il precetto sarà ripreso come primo punto della Carta del Restauro (conosciuta anche come «Carta del Boito») approvata in occasione del III Congresso degli Ingegneri e Architetti Italiani tenutosi a Roma: «I monumenti architettonici, quando sia dimostrata incontestabilmente la necessità di porvi mano, devono piuttosto venire consolidati che riparati, piuttosto riparati che restaurati, evitando in essi con ogni studio le aggiunte e i rinnovamenti»⁹. Didron, che aveva fatto di questo monito il suo vessillo, lo riformula a più riprese. In particolare, in un violento articolo polemico apparso il 5 agosto 1841 nella rivista *L'Univers*, egli scrive:

cipes de la conservation des monuments historiques. Évolution des doctrines, in Congrès Archéologique de France. XCVII^e session tenue à Paris en 1934, Picard, Paris 1935, p. 39).

⁸ «En fait de monumens [sic] délabrés, il vaut mieux consolider que réparer, mieux réparer que restaurer, mieux restaurer qu'embellir; en aucun cas il ne faut supprimer» (A.E.P. DE GASPARIN e A.-N. DIDRON, *Rapport à M. Cousin, ministre de l'instruction publique, sur les travaux du Comité pendant la Session de 1839*, «Bulletin du Comité historique des Arts et Monumens», I [1843], p. 47).

⁹ Cfr. *Carte, risoluzioni e documenti per la conservazione ed il restauro*. Atti del convegno di Siena, 14-15 marzo 2003, Pacini, Pisa 2006.

«Io sono tra quelli che insorgono contro qualsiasi restauro, tanto contro quello della Sainte-Chapelle che contro quello di Saint-Denis. [...] Bisogna riparare i monumenti, non restaurarli. [...] La distruzione minaccia senza sosta i nostri monumenti, i più importanti come i più umili [...] ma il restauro, che non vale di più, disonora e snatura degli edifici ancora più importanti»¹⁰. A questa premessa segue un vigoroso attacco contro gli architetti e in particolare, benché non sia nominato, contro Godde, accusato di restaurare Notre-Dame a suo piacimento e di aver danneggiato in modo irrimediabile tutti i monumenti di cui si era occupato in precedenza: la chiesa abbaziale de Corbie, Saint-Germain-l'Auxerrois e, naturalmente, Saint-Germain-des-Prés.

Dal restauro artistico a quello letterario, da Bédier indietro a Gaston Paris via Didron e Godde: passando per Saint-Germain-des-Prés, il cerchio si chiude. Citando Didron, Bédier non solo prova ad agganciare il procedimento editoriale conservativo da lui propugnato a quella che sembra la punta più avanzata della riflessione nel campo del restauro. Facendo ciò, egli sposta il discorso sul restauro filologico dal piano 'virtuale' della *restitution*, su cui l'aveva impostato Gaston Paris, al piano 'reale', tangibile, della *restauration* propriamente detta. In questo modo, Bédier modifica di

¹⁰ «Je suis de ceux qui s'élèvent contre toutes les restaurations qu'elles soient, aussi bien contre celle de la Sainte-Chapelle que contre celle de Saint-Denis [...]. Il faut réparer les monuments, et non pas les restaurer. [...] La destruction s'attache sans relâche à nos monuments, aux plus importants comme aux plus humbles [...] mais la restauration, qui ne vaut guère mieux, déshonore et dénature des édifices bien plus importants encore» (A.-N. DIDRON, *Le Cloître des Billettes. – Notre-Dame de Paris*, «L'Univers», IX, 1841, 660, pp. 1 e 3).

fatto in profondità obiettivi e metodi dell'edizione critica. Per Gaston Paris, i testimoni di un'opera, cioè le copie manoscritte che ne trasmettono il testo, costituiscono infatti la documentazione di cui il filologo si serve per ricostruire virtualmente, *sur le papier*, il testo-monumento autoriale perduto. Nell'ottica di Bédier, al contrario, i testimoni di un testo, uniche vestigie tangibili conservate dell'opera irrimediabilmente perduta, sono essi stessi i 'monumenti': in quanto tali, sono gli unici oggetti testuali che si possano 'restaurare', senza ambire a cancellare le tracce che hanno depositato su di essi il tempo e gli uomini. Bisogna perciò limitarsi a 'consolidare' e 'riparare', laddove indispensabile, il dettato testuale dei singoli testimoni, nel rispetto conservativo dell'unità organica che ognuno di essi ha acquisito nel corso del tempo, in seguito agli interventi dei diversi copisti, restauratori e rifacitori antichi. A un restauro rivolto al recupero del testo-monumento dell'autore viene così opposto un restauro rivolto al consolidamento del testo-monumento di ogni singola copia. Nello spettro continuo delle modifiche che, nella trasmissione di un testo, va dalla lezione originale alle degradazioni, il cursore dell'intervento filologico è dunque posizionato in punti sensibilmente diversi. Nel restauro di tipo lachmanniano, l'editore aspira a ristabilire la lezione primitiva dell'autore e mira quindi non solo a riparare le degradazioni, ma anche a rimuovere per quanto possibile le trasformazioni e le alterazioni introdotte dalla tradizione. Nel restauro bédierista, invece, il filologo interviene unicamente per riparare le degradazioni, mentre conserva e rispetta, insieme alle lezioni primitive, le

trasformazioni e le alterazioni. Oltre a ciò, muta in modo sostanziale l'interazione tra le varie istanze di cui il restauro deve tener conto. Nell'edizione di tipo lachmanniano, si privilegia infatti l'istanza storica primaria dell'opera, quella del suo momento di composizione, che coincide anche idealmente con la realizzazione più compiuta dell'istanza estetica. Nell'edizione di tipo bédierista, al contrario, l'istanza storica primaria, ritenuta inattuabile, passa in secondo piano rispetto all'istanza storica secondaria (l'opera nel tempo), il che rende più difficoltosa e meno immediata la compenetrazione con l'istanza estetica. Infatti, lo sbocco editoriale metodologicamente coerente del principio conservativo – la riproduzione diplomatica o fotografica dei testimoni – deve scendere a patti con le esigenze del lettore moderno, che introducono un fattore di perturbazione nel sistema semiotico di questo tipo di edizioni. Come ha scritto con piena consapevolezza Felix Lecoy:

Si può riassumere così [...] il procedimento di Bédier: 1° tempo: constatazione del fatto che (fino ad oggi) nessun metodo di edizione permette di ritrovare, diciamo automaticamente, un originale al di là delle copie di questo originale; 2° tempo: necessità assoluta, in queste condizioni, di rispettare scrupolosamente i testimoni conservati, solo bene tangibile, concreto, autentico, che ci sia rimasto; 3° tempo: studio critico e separato di questi testimoni. [...] potremmo essere portati ad accontentarci dell'edizione diplomatica dei testi o anche della semplice riproduzione fotografica [...]. Ma, in realtà, se si vuole che un'edizione moderna possa far conoscere un testo medievale a un lettore medio, bisogna rassegnarsi [...] ad un compromesso, [...] che consiste essenzialmente nei ritocchi più evidenti e più probabili. Dopo tutto, gli archeologi raddrizzano i fusti delle

colonne cadute e puntellano le volte che minacciano di crollare; ma, almeno oggi, non giocano più ai Viollet-le-Duc e si guardano bene dal ricostruire a nuovo le rovine poste sotto la loro responsabilità. È lecito seguire il loro esempio.¹¹

Le *ghostly voices* di Gaston Paris (Karl Lachmann) e Joseph Bédier hanno continuato ad animare l'importante e ben noto dibattito filologico che si è protratto nei decenni successivi e di cui la tavola rotonda del Congresso di Linguistica e filologia romanza tenutosi a Napoli nel 1974, in cui fu pronunciato anche l'intervento di Felix Lecoy appena citato, costituisce per l'appunto uno degli ultimi fuochi. In seguito, il confronto tra le due fazioni ha finito per sclerotizzarsi e consumarsi. Nel 2013, esattamente un secolo dopo l'edizione del *Lai de l'Ombre* di Bédier, la fine della 'guerra' è stata sancita con autorità da Cesare Segre:

¹¹ «On peut résumer ainsi [...] la démarche de Bédier: 1er temps: constatation du fait que (jusqu'à présent) aucune méthode d'édition ne permet de retrouver, disons automatiquement, un original au-delà des copies conservées de cet original; 2ème temps: nécessité absolue, dans ces conditions, de respecter jusqu'au scrupule les témoins que nous avons conservés, seul bien tangible, concret, authentique, qui nous soit resté; 3ème temps: étude critique et séparée de ces témoins. [...] on pourrait être amené à se contenter de l'édition diplomatique des textes ou même de la simple reproduction photographique [...]. Mais, en fait, si l'on veut qu'une édition moderne puisse faire connaître un texte médiéval à un lecteur moyen, on est obligé de se résigner [...] à un compromis, [...] qui consiste essentiellement aux retouches les plus évidentes et les plus probables. Après tout, les archéologues redressent bien les fûts de colonnes écroulées et soutiennent les voûtes qui menacent de s'effondrer; mais aujourd'hui du moins, ils ne jouent plus les Viollet-le-Duc et se gardent bien de reconstruire à neuf les ruines dont ils ont la charge. Il nous est permis de suivre leur exemple» (F. LECOY, *L'édition critique des textes*, in A. VARVARO (a cura di), *Atti del XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia romanza (Napoli, 15-20 aprile 1974)*, vol. I, Macchiaroli/Benjamin, Napoli/Amsterdam 1976, p. 508).

Posso affermare, in sintesi, che a mio parere la guerra tra lachmanniani e bédieristi è ormai una vestigia archeologica. Abbiamo capito che tra i due metodi non c'è opposizione, ma una differenza di finalità. [...] non si tratta di comparare due entità ontologiche (nel nostro caso, la «verità» del testo e la «verità» del manoscritto), ma di scegliere tra due approcci diversi, ciascuno dei quali arricchisce le nostre conoscenze.¹²

La sospensione delle ostilità – che si tratti di una pace duratura o di una tregua, sarà il tempo a dirlo – invita a procedere a un primo e provvisorio bilancio dei passivi del conflitto.

‘Bilancio di guerra’: il paradosso del San Giovanni e il «bonjour» di Fernand Braudel

Anche a un rapido sguardo, i danni appaiono notevoli. Innanzitutto, la sterilità delle polemiche ha portato con sé una progressiva incomunicabilità tra le due fazioni filologiche concorrenti, che non condividono più necessariamente lo stesso lessico tecnico né, di conseguenza, i concetti disciplinari e l'armamentario metodologico che tale linguaggio veicola. Ancor più gravida di conseguenze è poi la frattura che si è progressivamente creata, dietro il paravento del conflitto

¹² «Je peux affirmer, en synthèse, qu'à mon avis, la guerre entre lachmanniens et bédieriens est désormais un vestige archéologique. On a compris qu'entre les deux méthodes il n'y a pas d'opposition, mais une différence de finalité. [...] il ne s'agit pas de comparer deux entités ontologiques (dans notre cas, la "vérité" du texte et la "vérité" du témoin), mais de choisir entre deux approches différentes, dont chacune apporte un enrichissement de connaissance» (C. SEGRE, *Lachmann et Bédier. La guerre est finie*, in É. BUCHI et al. (a cura di,) *Actes du XXVIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013). Allocutions d'ouverture, conférences plénières, tables rondes, conférences grand public*, p. 23 e 25, <http://www.atilf.fr/cilpr2013/actes/section-0.html>).

interventismo/conservatorismo, tra gli editori che ritengono indispensabile lo studio approfondito della tradizione di un testo e quelli che invece considerano tale tappa come accessoria. Si è creato infatti un equivoco tanto banale quanto pericoloso. In nome del fatto che – come abbiamo appena ricordato – l’approccio conservativo può prevedere l’edizione separata dei singoli testimoni, l’analisi approfondita della storia di un’opera è stata via via associata, in modo indebito, all’edizione lachmanniana, orientata al testo, come se fosse necessaria solo per questo tipo di restauro. In realtà, quale che sia il tipo di edizione che si vuole produrre, lo studio della tradizione è sempre indispensabile per stabilire correttamente la dialettica tra opera (testo) e testimone (copia manoscritta). Senza di esso è impossibile distinguere tra l’una e l’altro. Anzi, il rischio di sovrapposizione e di assimilazione tra testimone e opera, con l’opera che finisce per essere automaticamente identificata con il testimone pubblicato, diventa pressoché inevitabile, con tutte le conseguenze che tale confusione comporta per gli studi letterari e linguistici. I problemi di interpretazione sollevati da un testo non possono essere infatti affrontati correttamente senza un’adeguata conoscenza del suo stato di conservazione.

Un divertente aneddoto raccontato da Paul Taylor può servire da spunto per tradurre in immagine i rischi dei fraintendimenti che si corrono¹³. Lo studioso ha richiesto al Kunstmuseum di Basilea una riproduzione del quadro, là conservato, dell’Angelo dell’Annunciazione attribuito a un discepolo di Leonardo da Vinci. In risposta, i responsabili del museo gli hanno inviato la riproduzione di un quadro di San Giovanni.

¹³ P. TAYLOR, *Condition. The Ageing of Art*, Holberton, London 2015, pp. 12-14.

L'arcano è di facile soluzione. Tra il momento in cui l'opera era stata registrata nella bibliografia consultata dallo studioso e il momento della richiesta della riproduzione, il quadro è stato restaurato: le ridipinture (novecentesche, in questo caso) che avevano coperto e modificato gli attributi iconografici del San Giovanni, trasformandolo così nell'angelo dell'Annunciazione, erano state rimosse e l'immagine aveva ritrovato le sue fattezze originali. Orbene, per uno storico dell'arte, può essere diversamente interessante studiare il San Giovanni originale così come la sua versione rifatta, angelica, posteriore. Allo stesso modo, uno studioso di letteratura può ricavare informazioni interessanti dall'analisi di un'opera nella sua versione autoriale o nella versione più o meno profondamente rimaneggiata trasmessa da un testimone preciso. La corretta impostazione del problema critico presuppone però che le diverse sincronie siano state riconosciute, identificate e messe in relazione attraverso lo studio dei loro rapporti diacronici. Come ha scritto Fernand Braudel, infatti,

contrariamente a quello che pensano gli specialisti di scienze sociali, non esistono tagli sincronici semplici come dire buongiorno, pronti a sorgere alla prima necessità dell'argomentazione. Un'immagine istantanea, fuori dal tempo, sprovvista di un certo spessore cronologico, cesserebbe d'essere viva, quindi utilizzabile. [...] Come valutare e comprendere la vita che scorre senza disporre della complicità del tempo che si sta compiendo?¹⁴

¹⁴ «Contreirement à ce que pensent les spécialistes des sciences sociales, il n'y a pas de coupes synchroniques simples comme bonjour, prêtes à surgir à la première nécessité de l'argumentation. Une image instantanée, hors du temps, dépourvue d'une certaine épaisseur chronologique,

Alla ricerca dell'unità del 'restauro filologico'

Il dibattito filologico sui modi più adatti per conservare e trasmettere i testi non è quindi una diatriba specialistica, un problema meramente tecnico le cui conseguenze restano confinate in un ristretto gruppo di addetti ai lavori, ma investe direttamente chiunque voglia leggere, capire e studiare quei testi e la loro ricezione. Se è vero infatti che il filologo, come «il restauratore[,] deve avere qualifiche adeguate per il lavoro che deve intraprendere»¹⁵, e che non ci si improvvisa dunque editori di testi così come non ci si improvvisa restauratori, nessun lettore critico può prescindere dalle informazioni necessarie a valutare correttamente lo stato di conservazione dell'opera cui s'interessa né può ignorare il tipo di restauro a cui l'opera è stata sottoposta, in epoca antica o moderna.

La 'pace' sancita da Cesare Segre, come ricordato, ha opportunamente sdoganato approcci restaurativi diversi, legittimando la complementarità dei rispettivi obiettivi; ed è ormai ben noto che ogni testo, così come ogni quadro o ogni edificio, ha una propria storia e costituisce perciò un caso a sé, che richiede una ricetta di restauro specifica. Se non si vuole però che i diversi e talvolta opposti approcci metodologici continuino a scorrere su percorsi

cesserait d'être vivante, donc utilisable. [...] Comment jauger ou comprendre la vie qui s'écoule sans disposer de la complicité du temps en train de s'accomplir?» (F. BRAUDEL, *Le modèle italien* [1989], Flammarion, Paris 1994, p. 19).

¹⁵ H. JEDRZEJEWSKA, *Principi di restauro*, presentazione di A. Conti, Opus Libri, Firenze 1983, p. 12.

paralleli, ma si intende provare a ristabilire tra di essi un dialogo fruttuoso, è necessario ritornare alle fondamenta del discorso per ridiscutere i principi generali che possono costituire la base e il perimetro metodologico entro cui affrontare i singoli casi, nel rispetto della loro diversità. Può essere utile, insomma, provare a stabilire una ‘carta del restauro filologico’ che possa essere condivisibile al di là delle varietà delle soluzioni adottate. In questa prospettiva, nonostante la ben nota differenza di condizione dell’opera d’arte figurativa (immanente e autografa) in confronto a quella letteraria (trascendente e allografa)¹⁶, il confronto con «la storia del restauro artistico può indicare una via d’uscita decorosa»¹⁷. In particolare, un confronto fruttuoso può essere stabilito con il restauro dei dipinti, che, rispetto al restauro di altre opere d’arte, sembra condividere in modo più immediato problemi e questioni con il restauro testuale. In modo analogo a un quadro, il testimone di un testo si presenta infatti come la proiezione sul piano di una stratificazione formatasi, nel corso del tempo, in seguito agli interventi sul testo originale effettuati dai restauratori e rifacitori antichi. In un caso come nell’altro, è illusorio credere che la rimozione di questi strati posteriori possa restituire immediatamente

¹⁶ Cfr. almeno N. GOODMAN, *I linguaggi dell’arte* [1968], ed it. a cura di F. Brioschi, il Saggiatore, Milano 2013; G. GENETTE, *L’opera dell’arte. Immanenza e trascendenza* [1994], a cura di F. Bollino, CLUEB, Bologna 1999.

¹⁷ A. VARVARO, *La filologia*, in G. BARBERI SQUAROTTI et al. (a cura di), *L’italianistica. Introduzione allo studio della letteratura e della lingua italiana*, UTET, Torino 1992, p. 282.

all'oggetto il suo stato primitivo: «nulla è più falso e niente ha conseguenze più disastrose per il restauro»¹⁸.

Su tale confronto, che andrà sviluppato in modo analitico e poi allargato al restauro di altri beni culturali, non posso fornire, in questa occasione, che cenni brevi e sussultori. Ma vale la pena sgombrare subito il campo da un equivoco: i margini di intervento concessi ai restauratori sono ben più ampi di quanto molti filologi sembrino credere. I restauratori non si limitano a conservare e riparare, come pretendeva Bédier; né a raddrizzare i pilastri e a puntellare le volte, come affermava Lecoy. Il loro perimetro d'azione non è ristretto al minimo intervento. Il restauro igienista o di rivelazione, che mira a riportare un dipinto a uno stato quanto più possibile prossimo a quello primitivo, rimuovendone tra l'altro le ridipinture (cioè, in critica testuale, le innovazioni), non è infatti certo considerato come un obbligo morale o scientifico, ma è sì un'opzione concreta, prevista dalla teoria e applicata nella pratica, al pari del restauro di mantenimento e di accompagnamento cui fanno riferimento per lo più i filologi quando invocano, in chiave unilateralmente conservativa, il lavoro dei loro colleghi.

La strategia d'intervento va certo attentamente ponderata al momento di stabilire il progetto del restauro, che deve tener conto della storia del dipinto, dell'interesse storico-artistico delle ridipinture e dei loro rapporti con l'originale, dello stato di conservazione in cui si trova

¹⁸ «Rien n'est plus faux et rien n'a de conséquences plus désastreuses pour la restauration» (S. BERGEON LANGLE e G. BRUNEL, *La Restauration des œuvres d'art. Vademecum en quelques mots*, Hermann, Paris 2014, p. 12).

l'opera. Prima di procedere alla rimozione di una ridipintura, azione che può essere irreversibile, «è necessario identificarla per capirne la forma e l'estensione con precisione, la materia e la data alla quale sia stata aggiunta all'originale; è necessario conoscerne anche i rapporti con l'originale, lo scopo che la ridipintura si proponeva»¹⁹. È inoltre importante valutare caso per caso quale sia lo stato dell'originale che si trova al di sotto della ridipintura; se l'originale e la ridipintura siano separabili o no; se la ridipintura sia un *surpeint*, cioè una ridipintura che copre l'originale, un *repeint*, cioè un'integrazione introdotta per rimediare a danni e lacune, che può essere più o meno opportuno riportare a nudo, oppure un *repentir*, cioè una ridipintura dovuta a un pentimento d'autore, ossia una variante d'autore. Un attento bilancio di ugual tipo deve guidare anche il trattamento di degradazioni quali sgraffi e lacune. A seconda delle informazioni di cui si dispone, del luogo in cui i guasti si sono prodotti e del loro impatto sulla leggibilità dell'opera, può essere opportuno lasciare le lacune a vista oppure colmarle: sul piano o in maniera figurativa; in modo che la lacuna resti visibile, ma sia meno fastidiosa, oppure, al contrario, in modo che essa risulti invisibile, almeno ad una visione non ravvicinata.

Nella varietà di soluzioni possibili, v'è almeno un principio, incontestabile, che merita di essere ribadito: gli interventi, che è bene siano sempre chiaramente identificabili, non devono rimuovere elementi superstiti dell'opera originale. È un errore facile da condannare, ma in cui il

¹⁹ S. BERGEON, *Conservation-restauration: le respect du «vécu»* [1989], cit. e trad. in A. CONTI, *Manuale di restauro*, Einaudi, Torino 1996 p. 238.

restauratore come il filologo, spesso in nome della leggibilità del testo (pittorico o letterario), può incappare più facilmente di quanto si creda, soprattutto quando non dispone di una conoscenza adeguata della storia dell'opera.

Se la cautela resta dunque certo necessaria nella definizione della politica d'intervento, anche nel campo del restauro vale tuttavia il principio secondo cui «è male fare qualcosa di sbagliato o di inutile, ma è anche immorale tralasciare qualcosa che era necessario»²⁰. E «se rimuovendo una serie di ridipinture si deve scoprire un frammento giovanile di Giotto [...], non si vede perché non procedere all'operazione, o se sotto un pur garbato rifacimento barocco, si deve trovare lo splendido pavimento prospettico di un santo di Lluís Dalmau, non si può che privilegiare la scelta della rimozione»²¹. Questo tipo d'intervento può essere opportuno anche quando lo svelamento dello stato primitivo è largamente compromesso. Si pensi, per esempio, al rovinatissimo *Seppellimento di Santa Lucia*: sotto i profondi rifacimenti sette-ottocenteschi resta ben poco della pittura del Caravaggio, come mostra anche il confronto con una copia seicentesca. Al momento del restauro, di fronte all'impossibilità di recuperare lo stato primitivo del dipinto, si è deciso dunque di salvaguardare il suo «volto storico, sia pur tralignato», ma, nello stesso tempo, «si è riscoperto [...] il profilo del becchino di sinistra e generalmente sono stati riesumati quanti più frammenti originali fu possibile»²².

²⁰ JEDRZEJEWSKA, *Principi di restauro* cit., p. 13.

²¹ A. CONTI, *Restauro* [1992], Jaca Book, Milano 2001, p. 110.

²² C. BRANDI, *Il Seppellimento di Santa Lucia del Caravaggio* [1948], in

Che si opti in favore di un restauro di svelamento o di mantenimento, è importante che la documentazione e il diario del restauro – che trovano il loro equivalente negli apparati critici delle edizioni – rendano conto non solo del lavoro che è stato eseguito, ma anche di quello che non è stato fatto o non è stato possibile fare. Nel caso di un restauro conservativo, le radiografie e i risultati degli ‘scavi’ possono per esempio testimoniare quello che sappiamo dello stato primitivo dell’opera, che per varie ragioni non è stato svelato; al contrario, nel caso di un restauro igienista, la documentazione fotografica può permettere di immortalare le ridipinture rimosse. In questo modo, la tappa sincronica che si è deciso di restaurare e di dare in lettura al pubblico diventa un osservatorio privilegiato per guardare a monte o a valle della storia dell’oggetto.

Insomma, nel restauro dei dipinti come dei testi, il principale nemico da combattere non è un metodo in sé, né un tipo di intervento specifico, ma è piuttosto la routine, che porta a identificare falsamente l’operazione di restauro con una sequenza di atti prestabiliti, una successione di procedimenti applicabili pigramente a ogni testo al fine di ‘ripararlo’, senza interrogarsi preliminarmente su quale sia la sua storia, quale stato si intenda ‘riparare’ (l’ultimo conoscibile con certezza, uno stato anteriore o quello primitivo), perché lo si voglia ‘riparare’ e come sia meglio farlo. Questa routine nega l’essenza stessa del restauro, se è vero che «restaurare significa fare delle scelte, non solo di metodi e procedure, ma anche di obiettivi. Bisogna che queste scelte siano chiare se non si vogliono

Id., *Il restauro. Teoria e pratica* [1994], a cura di M. Cordaro, Editori Riuniti, Roma 1996, pp. 90-91.

ottenere risultati zoppicanti»²³. Per ridurre tali rischi, è dunque necessario, da una parte, allineare con consapevolezza e pertinenza, senza dogmatismi, le tre tappe fondative dell'operazione di ogni restauro: studio della storia dell'«oggetto» > progetto del restauro > strategia del restauro; dall'altra, articolare con flessibilità la strategia – che mira a perseguire gli obiettivi del restauro determinati in seguito allo studio storico e definiti nel progetto – con le tattiche di restauro che possono essere applicate in punti precisi del testo e che vanno invece determinate attraverso bilanci specifici dei vantaggi e dei costi dei singoli interventi. L'«asimmetria tra i luoghi dove si può, anzi si deve intervenire, e quelli in cui è meglio evidenziare i guasti senza correggere, perché mancano dati sicuri per l'integrazione» rispecchia il «doppio movimento [...] comune al restauro dei monumenti e alla filologia [...]: verso un passato che si vuole recuperare, verso un futuro cui si cerca di consegnare i manufatti nelle condizioni migliori»²⁴.

Come sottolinea una definizione autorevole e recente, in cui ritroviamo anche il «doppio movimento» indicato da Cesare Segre, il restauro è, infatti, un «intervento su un bene culturale assicurato da un restauratore e concepito come un atto critico, nel rispetto di tutti i valori di un bene culturale, e la cui finalità è la trasmissione alle generazioni future»²⁵. Si

²³ «Restaurer, c'est faire des choix, non seulement entre des méthodes ou des procédés mais entre des objectifs. Il faut que ces choix soient clairs si l'on ne veut pas aboutir à des résultats boiteux» (BERGEON LANGLE e BRUNEL, *La Restauration des œuvres d'art* cit., p. 17).

²⁴ C. SEGRE, *Due lezioni di ecdotica*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1991, p. 32.

²⁵ «Intervention sur un bien culturel assurée par un restaurateur et conçue comme un acte critique, dans le respect de toutes les valeurs du bien culturel, et dont la finalité est la transmission aux générations futures»

tratta dunque di un «atto critico», che implica la scelta tra operazioni diverse da programmare al momento opportuno, prevedendone i margini di selettività: «tutto il lavoro del restauratore è una continua sequenza di interpretazioni, che ne guida decisioni e modo di procedere. Egli ha il dovere di essere costantemente cosciente di ciò che scopre e di quello che accade in ogni momento del suo contatto ravvicinato con l'oggetto, contribuendo così ampiamente all'interpretazione»²⁶. Non sarà forse inutile provare a illuminare di nuovo, da questa prospettiva, la definizione stessa di edizione critica e il lavoro del filologo, tenendo conto che, in fondo, quello che si chiede a un buon restauratore «non è di riportare i singoli pigmenti all'antico colore, ma qualcosa di infinitamente più difficile e delicato: preservare i rapporti»²⁷.

Ritorno a Notre-Dame: restaurare con scienza e pazienza

E l'incendio di Notre-Dame in tutto questo? Se ora rileggiamo, alla luce di quanto detto, il proclama del presidente Macron: «Nous rebâtissons la cathédrale Notre-Dame plus belle encore, et je veux que cela soit achevé d'ici cinq années», appare lecito opporre a una ricostruzione (*rebâtir*) fondata sul solo e fragile principio estetico (*plus belle enco-*

(BERGEON LANGLE e BRUNEL, *La Restauration des œuvres d'art* cit., p. 348).

²⁶ JEDRZEJEWSKA, *Principi di restauro* cit., p. 9.

²⁷ «What we want of them [= i restauratori] is not to restore individual pigments to their pristine colour, but something infinitely more tricky and delicate – to preserve relationships» (E. GOMBRICH, *Art and Illusion*, Phaidon, London 1960, p. 55).

re) e sulla rapidità d'esecuzione (*d'ici cinq années*) l'ideale di un'operazione di restauro meditata, che prenda in conto, in modo necessariamente problematico, anche l'istanza storica e i tempi lunghi che un'operazione di restauro accurata per forza di cose richiede. Dunque, si potrebbe preferire: «Nous restaurerons la cathédrale Notre-Dame, et je veux que cela soit achevé avec science et patience». È indubbio che, così riformulato, il proclama ha un minor impatto retorico e perde apparentemente di vigore. Restaurare con scienza e pazienza²⁸ è una massima per più aspetti inattuale, ma spetta a noi il compito ingrato di provare a difendere tali parole e valori. La battaglia culturale non è affatto semplice e, forse, è già perduta, ma non possiamo rinunciare a combatterla. Altrimenti, il rischio è di ritrovarci rapidamente, come pure è stato proposto, con una 'bella' piscina sul tetto di Notre-Dame.

²⁸ L'allusione è al titolo del volume di S. BERGEON, *Science et patience ou la Restauration des peintures*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1990.